

FRANÇOIS FOSCA

anxa
88-B
2141

BONNARD

XXV reproductions en phototypie



Les EDITIONS G. CRÈS et C^{IE}, PARIS VI^e

BONNARD

*Droits de traduction et de reproduction
réservés pour tous les pays.*

Copyright, 1919 by Kundig.

Des presses de Albert Kundig à Genève.

cut
73.

FRANÇOIS FOSCA

BONNARD



PEINTRES ET SCULPTEURS D'AUJOURD'HUI

L'ÉVENTAIL

LIBRAIRIE KUNDIG

GENÈVE

J'ai rencontré, ce printemps, dans une galerie d'art moderne, un amateur d'art. Il contemplait, le sourcil froncé, d'étranges épures, des géométries déconcertantes, qu'on eût dit peintes par un peintre en bâtiment peu adroit. Ces pipes, ces cartes à jouer, et ces bouteilles, semblaient l'avoir mis hors de lui-même :

— Quoi, me dit-il en blasphémant, les variations infinies d'un ciel d'automne, la grâce dorée d'une nuque qui se courbe, les roses parmi la verdure nouvelle, faudra-t-il désormais ne plus les voir en peinture ?

Et lacérant le catalogue qu'il tenait à la main, il ajouta :

— Non contents de m'offenser les yeux avec des décalcomanies de polytechniciens aliénés, les voilà qui m'empoisonnent l'esprit de mauvaise métaphysique, de théories où la raison, la logique, et la science sont assassinées !

Mais subitement son visage changea : le sourire y reparut. Et me prenant le bras :

— Heureusement, me dit-il, heureusement qu'il nous reste Bonnard !

Notre époque, en effet, est assez singulière. Nous risquons, à la vitrine d'un marchand de tableaux, dans les pages d'une revue, de rencontrer côte à côte, un Jean-Paul Laurens, un Besnard, un Bonnard et un Picasso. Quel disparate entre ces œuvres pourtant contemporaines, et quel meilleur signe de la confusion qui nous empoisonne ! Il est vrai qu'il y eut autrefois de pareilles discordances, mais elles ne furent jamais si aiguës. On oublie trop que Vinci exécuta « la Vierge aux Rochers », au moment où Botticelli, Mantegna et Benozzo Gozzoli étaient en pleine production. Plus près de nous, parmi le roide David et ses élèves, Fragonard et Prud'hon continuaient à peindre. Aujourd'hui, loin des systèmes, des abstractions et des schématismes, un artiste délicieux multiplie des œuvres auxquelles les pires doctrinaires résistent difficilement. Essayons d'expliquer les sortilèges de ce magicien.

*
* *

Pierre Bonnard est né en 1867 à Fontenay-aux-Roses. Vers 1888, il est élève de l'Académie Julian, avec Ibels, Roussel, Vuillard, Denis, et René Piot. Sérusier, alors massier, — « fonctions qu'il remplis-

sait avec une éclatante fantaisie » ¹ — groupe autour de lui ces jeunes gens. C'est lui qui leur révèle Gauguin ; et c'est avec lui comme chef qu'ils fondent le dîner des « Nabis », c'est-à-dire des « prophètes ». Que n'a-t-on sténographié leurs propos de table ! Rien de plus passionnant que cet instant où de jeunes artistes se cherchent, interrogent leurs maîtres, les musées et leurs camarades. On dirait une portée de jeunes chats, les yeux à peine ouverts, qui grouillent sous le ventre de leur mère et la tettent goulûment. Les visites au Louvre alternent avec de longues journées de travail que terminent de fiévreuses discussions. L'enthousiasme s'exprime avec violence, que ce soit pour un maître ancien ou un procédé ; on est autant ébloui par Vermeer ou Kôrin, que par les possibilités d'un vernis, ou la richesse du brun rouge. Et quelle généreuse franchise, lorsque se découvrent les progrès d'un camarade ! On ne voit plus guère cela, dans l'âge mûr. Je souhaite que l'un des « Nabis » rassemble quelque jour ses souvenirs, encore qu'il n'y ait rien qui se modifie, sans qu'on le veuille, comme la mémoire des opinions. Admirations des vingt-cinq ans ! qui, à les évoquer, ne rougit de certaines ?

Ces souvenirs seraient d'autant plus intéressants

¹ Maurice DENIS, préface des *Théories*.

que ce groupe de jeunes artistes débutait à un moment bien curieux. Les impressionnistes étaient en pleine maturité ; mais moins soucieux d'apostolat que les générations qui devaient les suivre, ils se contentaient de produire, et laissaient leurs enseignements filtrer à travers Roll et Bastien-Lepage, et se répandre peu à peu, déformés et édulcorés, dans la masse. Une seconde vague, composée d'artistes encore peu connus, Cézanne, Van Gogh, Gauguin, suivis d'Emile Bernard et d'Anquetin, se dessinait déjà. Puvis demeurait isolé ; Odilon Redon également. Plus tard, après les « Nabis », apparaîtra la troupe nombreuse et bariolée des élèves de Gustave Moreau : Desvallières, Simon Bussy, Jules Flandrin, Charles Guérin, Matisse, Rouault, Milcendeau, Marquet, Martel, René Piot enfin, qui fut le trait-d'union entre les « Moreau » et les « Nabis ».

Ces derniers n'eurent d'ailleurs pas le temps de subir, dans sa pureté, la leçon impressionniste. Dès que leur intelligence s'ouvre, ils reçoivent l'empreinte de Cézanne et de Gauguin. C'est là leur grand trait commun ; ajoutez-y la passion des théories, passion que Sérusier développa, et le souci d'interroger toute l'histoire de l'art, pour s'y trouver mieux que des affinités : des parentés. On devait leur reprocher plus tard de vouloir tout bouleverser, alors que c'est eux, qui, depuis quarante ans, se sont le plus

réclamé des maîtres. Cézanne, déjà, s'appuyait sur Poussin et les Vénitiens, faisait des copies : Van Gogh invoquait Rembrandt, Gauguin feuilletait l'histoire de l'art comme si c'eût été son arbre généalogique. Au contraire, les impressionnistes, Degas excepté, — bien plus encore les paysagistes de l'école de Fontainebleau, Corot, Rousseau, et leurs disciples — s'ils ne reniaient pas les maîtres, les laissaient respectueusement tranquilles. Ils fréquentaient peu les musées, et la Nature était leur seul maître. Brisant les portes d'un jardin merveilleux et inconnu, ils y avaient pénétré à l'aventure. Les « Nabis » sur le seuil, discutent des routes à choisir, et consultent leurs guides, Cézanne et Gauguin.

*
* *
*

Pourtant, j'imagine qu'à la fin de ces repas qui les réunissaient, le premier qui se lassait des discussions, ce devait être Bonnard ; et que, tandis que volaient dans la fumée des cigarettes et des pipes les mots de « cloisonnisme » et de « synthétisme », les noms de Seurat et d'Outamaro, de Cimabué et de Lautrec, il s'amusait plutôt à crayonner sur le marbre de la table la silhouette du garçon de café. Les théories qui guidèrent ses premières tentatives, non seulement il ne les exprima pas par l'écriture, comme

Denis, mais même on ne les trace guère à travers les œuvres de cette époque, comme on peut le faire chez Piot et chez Roussel, et même chez Vuillard. Déjà, à ce moment, à travers les influences avouées, on devine un ardent besoin d'indépendance et de caprice.

A ses débuts, Bonnard est plus un illustrateur qu'un peintre. Ses premières œuvres sont surtout des affiches, des lithographies et des illustrations; ses peintures même sont plutôt des dessins coloriés. Un cerné capricieux, aux courbes imprévues, enserme quelques taches de couleur sourde. On y lit nettement une forte influence des Japonais, à travers Lautrec, Gauguin et le cloisonnisme d'Anquetin; influence aisément discernable dans ces arabesques, nullement gréco-latines, dans ces mises en page singulières, ces formats imprévus, surtout étroits et hauts, qu'il affectionne encore aujourd'hui. Rien qui révèle le goût des primitifs, ou des archaïques égyptiens, grecs ou médiévaux, goût que Gauguin avait pourtant beaucoup répandu. Aucun souci du modèle ou de l'atmosphère; les valeurs sont aussi rapprochées que possible. Tout cela, comme je l'ai dit, est l'expression d'aspirations vagues et d'influences consenties plutôt que de théories précises. La volupté des taches ornementales est poussée si loin, que les fleurs d'un papier peint, les carreaux d'un peignoir

écossais prennent une importance majeure ; importance telle, que ces quadrillages se présentent comme si l'étoffe était à plat, sans être déformés ni coupés par les plis. La pratique de la lithographie en couleurs incita certainement l'artiste à réduire le nombre de ses tons. Signalons enfin, qu'à ce moment, Bonnard use, en guise de signature, d'un monogramme où le P s'enlace au B, avec une certaine gaucherie. Laforgue eût été satisfait, lui qu'une signature de peintre, trop belle et paraphée, rendait méfiant. Il n'avait pas prévu qu'un jour viendrait, où la coquetterie des peintres, déjouant sa graphologie esthétique, rechercherait les signatures maladroites.

Je parlais tout à l'heure d'illustrations ; tout l'esprit de Bonnard se révèle déjà dans le *Solfège* avec texte de Claude Terrasse, paru chez Quantin en 1893. Des cadres, en une couleur et un noir, enserrent irrégulièrement le texte ; quelquefois, le dessin vient se promener parmi les caractères d'imprimerie. Les signes musicaux sont utilisés de la façon la plus cocasse : des acrobates font des poids avec les dièzes, les bémols et les bécarrés. Le triolet se transforme en parapluie et abrite trois petites filles. La courbe de la syncope évoque à Bonnard des chiens bondissants ; le chapitre sur le mouvement, une merveilleuse course de chevaux ; la note sensible, une jeunesse qui pleure à chaudes larmes. Un dessin gras,

souple, preste, commente au moyen de symboles légers, l'arithmétique musicale ; et au dos de la couverture, un délicieux croquis nous montre une jeune mère apprenant à lire ses notes, à un étonnant bébé au crâne bombé.

Notons en passant l'intérêt que porta Bonnard, dès ses débuts, aux attitudes des femmes, des enfants et des animaux, et que son type de petite femme gamine est déjà établi. Comme la presque totalité des peintres modernes, il ne s'est jamais soucié d'étudier le nu masculin ; une seule fois, dans une toile étrange, peut-être unique dans son œuvre, et qui dégage une impression de volupté fiévreuse et louche. Un paravent, vu en perspective, coupe le cadre étroit où se découvre une fille accroupie sur un lit défait, dorée par la lumière d'une lampe. A côté, dans l'ombre, un jeune homme nu se rhabille. Toile bizarre, qui évoque, oserais-je le dire, Rembrandt et Dostoïewsky.

Déjà à cette époque, malgré leurs affinités, les différences qui séparent Bonnard de ses camarades se précisent. Le dessin de Vuillard, d'abord évaporé, tremblant, devient plus stable, moins cherché, et moins crispé que celui de Bonnard ; sa conception du tableau, après avoir été purement ornementale, proche des tapisseries médiévales et des laques de Chine, s'imprègne davantage d'atmosphère. On sent chez Vuillard un travail de l'esprit, qui dégage les

éléments de nature et les classe, alors que chez Bonnard, l'opération paraît plus instinctive. Denis nous offre un système analogue de taches et le même cloisonnisme ; mais l'intervention de la raison est flagrante, ainsi qu'un vif penchant pour des formes décoratives nettes, pour un dessin par courbes très simples, bien différent du dessin balbutiant de Bonnard, qui fuit obstinément toute simplification tendant vers le géométrique. Denis compose déjà à l'italienne, et ses arabesques, très équilibrées, sont bien plus occidentales que japonaises. Quant à Roussel, c'est la passion de la nature champêtre, et l'arrangement bien balancé, à la Poussin. Bonnard se soucie peu alors de la campagne ; son territoire de chasse, c'est la quotidienne rue de Paris, les femmes avec leurs gosses, le turf, les fiacres, le cirque, les gros omnibus ventrus et luisants, scarabées du boulevard. Son type féminin rappelle celui de Denis et de Maillol, quoique plus simiesque. C'est une petite personne grêle, dont les grands yeux dévorent le visage, sous la tignasse ébouriffée. Un bras se crispe sur le manche d'une ombrelle ; les petits pieds d'insecte tapent le trottoir.

Voyez ces poules blanches dans l'herbe haute, qui semblent échappées du poulailler de Kôrin¹. Cette

¹ Planche I.

famille qui prend le café est déjà plus d'un peintre¹; mais la nature y est encore vue par taches. De même ces quatre mômes qui reviennent de l'école, devant ce fiacre arrêté². Mais quelle étonnante impression de rue de Paris émane de cette petite chose hésitante et tremblée. C'est l'atmosphère d'un triste jour de novembre; cela sent le crottin, et la poussière d'hiver. On entend déjà les cris d'hirondelle des vendeurs de journaux du soir, à l'heure où se couche le soleil entre les hautes maisons sombres. Tout cela obtenu avec si peu de moyens, qu'on s'étonne qu'une écriture aussi maladroite puisse exprimer tant de choses, qu'elle dissimule une telle ruse!

Signalons également une peinture qui date à peu près de la même époque, et qui appartient à M. Henri Lerolle; elle montre chez Bonnard de curieuses velléités décoratives. Une fermière donnant à manger à des canards est peinte sur une couverture de laine brune et bourrue; l'étoffe, laissée nue par endroits, donne le ton et l'apparence du champ labouré.

A ce moment, Bonnard, ainsi que ses camarades Vuillard, Roussel, et Denis, peint presque toujours sur du carton gris non préparé, dont le ton naturel joue à travers les vides de la couche de couleur. Ce

¹ Planche IV.

² Planche III.

carton, depuis, par leur exemple, se répandit beaucoup. Il donne à la peinture une matité agréable ; puis atténuant les tons que l'on y pose, il confère ainsi aux plus sales, aux plus poussiéreux de la finesse et de la légèreté. On peut utiliser sa couleur grise, en y apposant des teintes très diluées, qu'il assourdit à travers leur transparence. La peinture y sèche vite, et sans embus ; enfin la moindre ébauche y prend un aspect agréable et définitif, qu'elle n'aurait jamais eu sur une toile. Mais ses inconvénients sont graves. S'il n'est pas employé avec adresse, la matière devient lourde et commune. Impossible d'obtenir des effets d'éclat ; impossible de « pousser » une étude, de reprendre, de travailler dans le frais. Par ce qu'il incite à la « note », à l'ébauche hâtive, il a sa grande part de responsabilité dans l'abandon du *tableau*, cette plaie de la peinture depuis vingt-cinq ans. Enfin, comment le temps l'éprouvera-t-il ?

Peu à peu, d'ailleurs, Bonnard remplaça le carton par une toile préparée en jaune, qui lui donne des dessous dorés dont il joue à merveille.

*
* *
*

Ce que faisait Bonnard à cette époque, était fin, séduisant, spirituel ; mais cela n'allait pas très loin. Répétons-le : c'était plutôt de l'illustration que de la

peinture. J'imagine volontiers que souvent des camarades, lui tapant sur l'épaule, ont dû lui dire :

— C'est gentil, tes petits machins, mais on dirait des lithos. Pourquoi diable veux-tu faire de la vraie peinture ? Tu ne t'en sortiras pas.

Remarques horripilantes, que l'on écoute la rage au cœur, avec un pincement de lèvres qui voudrait être un sourire. Mais remarques excellentes et fécondes, car l'on se dit ensuite :

— Ah ! ils prétendent que je ne suis pas fichu de faire autre chose ; et bien ! ils verront !

Je n'affirmerai pas que cela se soit sûrement passé ainsi. Mais dans tous les cas, les années qui suivirent révélèrent un Bonnard peintre, et très peintre. Abandonnant ses arabesques décoratives, les leçons de Gauguin et des kakémonos, il multiplie de petites études, femmes dans des intérieurs, lisant, cousant, se vêtant et se dévêtant, paysages ou rues de Paris, scènes de théâtre ou de music-hall, intérieurs à la lumière des lampes. Aucune recherche de composition ; ce sont des croquis pris sur le vif, où l'artiste voulut capter un effet de lumière, un jeu de reflet. La nature est abordée aussi directement que possible, sans transposition. La palette, tout en révélant la prédilection de l'artiste pour les tons sourds, nous montre qu'avant tout, il veut faire ce qu'il voit. Pas de bleu dans les ombres, ni de rose doré dans les

clairs ; pas de lyrisme chromatique à la Monet. Cette robe de serge est bleu-noirâtre devant une boiserie grise : le pinceau pose des bleus-noirâtres et des gris. Cette boutique dans l'ombre du crépuscule est d'un brun sale, tirant sur le sang-de-bœuf, mettons ce ton, même s'il n'a point d'éclat. Cette poitrine de femme, parmi le linge blanc, paraît terreuse ; nous la ferons couleur d'argile. Pour Bonnard, l'expression « ton de chair » ne signifie rien ; il sait qu'il n'y a aucune matière dont la coloration soit moins précise que la chair. Le ciel même est moins changeant. La chair, pulpe transparente et humide, absorbe tous les rayons et tous les reflets ; elle en retient certains à sa surface, se laisse pénétrer par d'autres. Une rose, un camélia, un magnolia sont opaques et monochromes auprès d'elle. De là la prédilection des grands coloristes pour le nu, où ils trouvent à résoudre les plus séduisants problèmes colorés. Delacroix écrit dans son *Journal*¹ :

« Je vois de ma fenêtre un parqueteur qui travaille, nu jusqu'à la ceinture, dans la galerie ; je remarque, en comparant sa couleur à celle de la muraille extérieure, combien les demi-teintes de la chair sont colorées en comparaison des matières inertes. »

Ce que remarque là Delacroix, on pourrait l'objec-

¹ Tome III, p. 168.

ter à certains peintres, dont Bonnard ; à force de partir à la chasse du reflet et de la nuance, ils ont fini par en trouver partout, oubliant qu'il y a des matières plus *pesantes* que d'autres au point de vue de la lumière. Toute matière, dans leurs toiles, paraît être de verre tant elle est pénétrée de lueurs et de transparences, au point qu'elle semble vibrer. C'est d'ailleurs, assez souvent, le défaut de Rubens ; défaut qu'on ne peut reprocher à Jordaëns, chez qui toute matière a son poids.

A l'étude de la chair, les grands coloristes apprennent aussi cette leçon ; comme la chair humaine et la fleur, la matière picturale doit se composer de transparences et d'opacités. Regardez une fleur de belle couleur, un bégonia bulbeux par exemple ; sa pulpe est faite de cellules que remplit une humeur diaphane et colorée ; d'elle provient l'éclat et le velouté. Avec la peinture opaque, sans dessous, l'artiste est limité ; alors qu'il possède les ressources du jeu en profondeur, jeu dont ont si bien tiré parti Renoir et Cézanne.

Qui étudiera l'interprétation de la chair par les grands peintres ? les membres lisses et polis de Raphaël, les agates veinées de pourpre et d'or de Titien, les carnations de Rubens, aux luisants dorés, la *Bethsabée* de Rembrandt, qui semble, comme Esther, avoir macéré pendant six mois dans les aro-

mates, et y avoir gagné l'or doux du hareng saur ; la neige que Prud'hon broie dans du lait à la clarté de la lune, les marbres lourds, les porphyres de Courbet, les coulées d'azur et de rose de Renoir,.... Mais si Renoir, poète lyrique, ne veut voir dans la chair que ses aspects fleuris, Bonnard, observateur attentif, sait qu'il y a des instants où elle est boueuse, des lumières qui la font froide et transparente, d'autres qui la rendent grise et douce à l'œil comme l'étain. La blancheur d'une main, le rose d'une joue, le fauve d'un ventre, autant d'essais maladroits et grossiers pour fixer nos idées. Suivant le temps qu'il fait, l'heure du jour, l'entourage, la main devient une perle grise, la joue se dore, le ventre verdit. Nul mieux que lui n'a saisi ces rapports fugaces, qu'un nuage sur le soleil bouleverse. Il ne voit pas une forme dessinée dans l'abstrait, puis coloriée d'après le consentement universel. Le mot d'Horace Vernet, que cite Bracquemond : « Tous les ciels sont bleus, tous les arbres sont verts, tous les pantalons sont rouges », Bonnard serait le dernier à l'admettre. Perpétuellement à l'affût de la nuance, il est capable de nous faire avouer que tel jour, à telle heure, avec tel éclairage, les roses étaient bleues, et les citrons roses.

A cet instant de sa carrière, il bride sa fantaisie : il veut être exact. Aux yeux éblouis par les brillantes

fusées des impressionnistes, par les tapisseries d'or de Van Gogh et les émaux maoris de Gauguin, par les miels d'émeraude et de lapis de Cézanne, ses toiles durent paraître tristes et pauvres, maussades même. Lui sans s'inquiéter, continue. Peu à peu, l'infini nuancement de la nature se révèle à lui; il varie ses gris, les entremêle, les contraste. Un linge blanc, voilà qu'il en découvre toute la nacre; il couvre sa toile de touches répétées, à petits coups de pinceau chargés d'une matière fluide qui se mate. Ne lui demandez pas une systématisation et de l'à-priorisme. On sent que l'œuvre naît pour lui d'une émotion immédiate. Deux bras nus sur un tapis rouge, un torse fauve parmi des linges, il se hâte d'en fixer les irisations avec délices. La nature lui fournit tout; et il transcrit ce qu'il voit, sans idéal préconçu, sans norme de beauté, sans canons. Alors que Denis interroge les Italiens, Ingres et Poussin, et s'efforce de rendre ses impressions religieuses ou héroïques à travers l'Evangile ou la Fable, alors que Roussel, gorgé de Théocrite et de Virgile, retrouve l'Arcadie à Louveciennes, Bonnard va son petit bonhomme de chemin, heureux de cet enfant qui s'accroupit parmi sa robe tombée, de cette averse qui noircit le bitume, de ces chiens qui batifolent dans le ruisseau. Des cerises sur une table d'acajou, entre une assiette de faïence et une serviette, contentent

son ardeur et suffisent à sa joie. Il ne transformera pas les fruits en pierres précieuses, ni l'assiette en marbre. Mais ces cerises, il n'y en aura pas deux qui seront du même ton. L'assiette attrapera tous les reflets qui flânent dans la salle à manger, l'acajou de la table deviendra une eau épaisse dont il rendra toutes les transparences profondes, et la serviette.... de la nacre, vous dis-je, ou l'arc-en-ciel.

Regardez le portrait de cette jeune femme, un fox sur ses genoux¹, et imaginez ce qu'en aurait fait un portraitiste à la mode : un mannequin de couturière surchargé de bijoux. Ici, au contraire, règne un harmonieux accord entre les gris de la boiserie et les gris de la robe. Quelle malice dans le regard oblique du chien, et avec quelle vérité Bonnard a exprimé le mystère de ce visage pointu, de cette bouche qui semble faite de deux pétales de géranium ! Toute la grâce neuve de la jeunesse se révèle dans cette figure féminine. Et maintenant, contrastez la avec cette petite femme nue qui tire ses bas², dans une chambre vide, devant un mur uni. Piètre sujet, dont l'artiste a fait une œuvre parfaite, grâce à la merveilleuse justesse de la lumière. L'air circule autour de ces membres frêles, se repose sur ces étoffes sombres.

¹ Planche VI.

² Planche V.

Enfin, regardez encore cette vue plongeante sur un boulevard parisien, à la fin d'un beau jour¹. Le soleil, déjà déclinant, n'éclaire plus que le haut des maisons étroites ou basses. Les magasins sont déjà dans l'ombre, ainsi que la chaussée. Il semble que l'on voie remuer ces nombreuses figurines, ces voitures, ce lent omnibus, au dessus desquels se dressent quelques arbres maigres. Une femme en peignoir rêve à sa fenêtre ; un volet claque ; et, au-dessus du bruit, les cris aigus des hirondelles tournoyantes.

*
* *
*

Mais ces gris délicats, malgré leur variété, ne suffiront bientôt plus à Bonnard. Peu à peu, nous les verrons, comme à l'aurore, s'illuminer. Les lilas se transformeront en bleus et en violets francs, les blonds en roux, en ors, en vermillons. L'artiste ne sera pas pourtant infidèle à ses anciennes gammes, mais les mêlera subtilement aux nouvelles. Le format de ses toiles s'agrandit, les formes deviennent plus pleines. Sa couleur, toujours plus nuancée, arrachait à quelqu'un ce cri :

— C'est plein comme un œuf !

En effet, c'est bien l'idée de plénitude qui s'offre aux yeux ravis. Jamais chez lui, vous ne trouverez

¹ Planche VIII.

une seule touche qui soit inerte, ne résonne pas. Les réactions des tons, les uns entre les autres, sont portées à leur maximum.

Il est difficile de commenter cette polyphonie colorée¹, sans entrer dans des explications techniques, que je veux pourtant tenter.

*
* *
*

En peinture, le mot *valeur* signifie un des degrés de l'échelle qui va du noir pur au blanc pur, sans qu'il y entre la notion de couleur. Un *ton* peut se décomposer en valeur + couleur ; enfin l'on appelle *ton local* le ton dont est un objet considéré *in abstracto* ; une feuille de papier, le ton local en est blanc. Mais suivant la lumière qui l'éclaire, ce blanc se nuancera de mille façons.

Ces définitions établies, remarquons que jusqu'à Cézanne, *presque* tous les peintres opéraient cette décomposition du ton en valeur + couleur. Les Florentins du XVI^e siècle la poussèrent à l'extrême, eux qui exécutaient leurs tableaux en grisaille, les recouvrant ensuite de couleurs transparentes, sous les-

¹ Je m'excuse de cette expression bâtarde ; il faudrait employer « polychromie », mais le sens en est trop général. Une des plus grosses difficultés de la critique d'art, c'est son vocabulaire, toujours incomplet ou flottant.

quelles les dessous donnaient les valeurs. Les impressionnistes, conservant le concept des valeurs de lumière, avaient exilé les bruns, les noirs et les gris de leur palette, ne gardant que les couleurs pures. L'apport de Cézanne, c'est lui-même qui le définit ainsi :

« Il n'y a pas de ligne, il n'y a pas de modelé, il n'y a que des contrastes. Ces contrastes, ce ne sont pas le noir et le blanc qui les donnent, c'est la sensation colorée. Du rapport exact des tons résulte le modelé.

L'ombre est une couleur comme la lumière, mais elle est moins brillante; lumière et ombre ne sont qu'un rapport de deux tons.

Les contrastes et les rapports de tons, voilà le secret du dessin et du modelé ¹. »

Ajoutons à cela le commentaire de Maurice Denis :

« Il (Cézanne) remplace la lumière par la couleur. Cette ombre est une couleur, cette lumière et cette demi-teinte sont des couleurs². »

On le voit, Cézanne remplace les valeurs de lumière par des tons; ou, si l'on préfère, il compte, pour exprimer le modelé, sur des contrastes de tons, plutôt que sur des contrastes de valeurs. Il n'y a pas là,

¹ Emile BERNARD. *Paul Cézanne*, numéro de juillet 1904 de l'*Occident*.

² *Théories*, article sur Paul Cézanne.

à proprement parler, une découverte ; c'est l'accentuation d'une vérité connue de tous les grands coloristes, des mosaïstes byzantins, des tapissiers du XVII^e et du XVIII^e, de peintres tels que Véronèse ou Chardin. Delacroix, qui doit tant aux enseignements de Véronèse (Véronèse, dont Cézanne disait : « Il m'a tout appris »), l'a mise en pratique, cette vérité, pendant toute sa carrière, y insistant toujours davantage. Pour n'en citer qu'un exemple, le guerrier, dans le coin de droite de l'*Héliodore*, est vêtu d'un manteau vert, dont les ombres sont nettement rouges. Il ne faut pas en douter : si Delacroix avait pu peindre trente ans de plus, il aurait adopté la conception chromatique de Cézanne. Cette notion du contraste des tons se retrouve jusqu'en art décoratif ; tel dessin de tapis, agréable de couleur, produira malgré cela une impression cahotante, parce que les tons par leur contraste, ne donneront pas la sensation d'un plan unique.

*
* *
*

Bonnard a écouté la leçon de Cézanne sur la couleur, mais sans renier complètement celle des impressionnistes. Denis, également, voudra associer l'impressionnisme et Cézanne, mais d'une façon différente.

L'impressionniste peint un paysage à tel jour, à telle heure, par tel temps. Un Monet pourrait être daté comme un bulletin météorologique : « Vue de Vétheuil, 10 mars 1896, neuf heures du matin ; temps beau et clair, quelques cirrus, léger vent de N.N.O. » Cézanne ne s'inquiète nullement de ces circonstances passagères. Ce n'est qu'aux feuillages des arbres que l'on peut discerner si son paysage a été peint en été ou en hiver ; et il est impossible de dire si ce fut à neuf heures du matin ou à six heures du soir.

Denis, par amour passionné de la vie et du monde, s'il adopte la leçon de Cézanne, veut pourtant y incorporer les splendeurs d'un coucher de soleil, ou les délicatesses du premier printemps. Soumettant les découvertes impressionnistes à la méthode cézannienne, il utilise une notation de nature, un effet de lumière en les transposant, c'est-à-dire en ne gardant que ce qui est nécessaire à l'élaboration de son tableau.

Bonnard, lui, procède inversement : il veut bien employer l'instrument cézannien, la conception des valeurs de couleur¹, mais en l'utilisant dans un but

¹ C'est cette méthode cézannienne, quelquefois poussée jusqu'à l'extrême par Bonnard, qui fait que les photographies trahissent trop souvent ses œuvres. Tel volume est modelé par une quantité de tons, égaux ou presque de valeur, mais infiniment contrastés par la couleur. La photographie, ne pouvant rendre que les valeurs, reste impuissante devant les contrastes de tons.

identique à celui des impressionnistes, l'étude des jeux changeants de la lumière et des saisons. Pourtant, il diffère d'eux par sa méthode de travail. L'impressionniste, Monet, par exemple, travaillera tous les matins, de neuf heures à neuf heures et quart, à la même toile. Bonnard commence une toile d'après nature, et en termine souvent de grands morceaux de mémoire. Il veut conserver son indépendance, sa faculté d'intervenir, et n'accepte pas la domination de la nature, à laquelle Monet se soumet, esclave.

Il diffère des impressionnistes par un autre point encore. Eux s'efforçaient d'exalter toujours davantage la couleur en écartant de leur palette les teintes rabattues, et en ne conservant que les teintes pures. On n'a pas assez remarqué que chez eux, à côté de l'étude des effets lumineux, il y avait un lyrisme de la couleur, médiocre chez Sisley, mais très accentué chez Renoir¹, et surtout chez Monet et Pissarro. L'effet atmosphérique ne devient pour eux qu'un prétexte à des développements exaltés, où toutes les composantes du tableau sont sacrifiées à l'enthous-

¹ Cette exaltation de la couleur pure, au détriment du reste, fut toujours chez Renoir contrebalancée, plus ou moins, par son sens de la forme et de la beauté. Il la réfréna, d'ailleurs, pour revenir à une conception plus classique du tableau.

siasme chromatique. L'aboutissement logique de cette poursuite, c'est Signac et le pointillisme¹.

Mais Bonnard ne se satisfait pas d'un registre unique : il refuse de s'en tenir aux tons purs, aux ombres bleues et violettes, aux lumières roses et dorées. Tous les moyens lui sont bons : je veux dire qu'il accueillera, sur sa palette, aussi bien les gris les plus poussiéreux que les roses et les verts les plus frais. La liberté dans le choix des tons est prodigieuse. Dans un de ses paysages, vous verrez des ombres d'un mauve franc, de jacinthe ou de cyclamen, et au-dessus un ciel, fait de gris de cendres et de fumées, à la Corot. Ou bien, dans une toile toute en nuances délicates et pures, il pose hardiment un noir insolite, et pourtant parfait d'harmonie et de justesse. Employer un noir pour rendre des feuillages dans l'ombre, voilà ce que les impressionnistes n'auraient jamais admis. Ce noir est à sa place, mais tout juste, et l'on a le frisson, en reconnaissant qu'il s'en faudrait d'un rien qu'il ne fit un trou atroce. Bonnard réalise ce paradoxe, d'établir dans le même tableau une gamme de valeurs, où se rencontrent d'énormes vides. S'il réussit un pareil tour de force, c'est grâce

¹ Je dis Signac et non Seurat, chez qui il y avait, en plus des théories chromatiques, une théorie de la forme qui ne semble pas avoir intéressé ses disciples, et que les cubistes reprirent.

à ce nuancement perpétuel de la surface colorée. Tel de ses camarades, Denis, même Roussel ou Vuillard, couvrira un espace relativement grand d'un ton uniforme. Bonnard a horreur du ton uni; audacieux tisserand, il entrelace sans fatigue ses fils colorés, heureux seulement lorsqu'il a transformé la moindre parcelle de toile en chatoiement.

Nous assistons ainsi à la disparition du ton local, commencée par Delacroix, les impressionnistes, Cézanne et ses successeurs. Le ton local d'un mouchoir, c'est le blanc. Les impressionnistes le voient bleu et jaune; Cézanne, voulant en exprimer le moindre pli, le peindra de tous les tons de sa palette. Rapprochons cela de la polytonalité de la musique moderne, ou plutôt de l'absence de toute tonalité précise. Un prélude de Debussy n'est pas en mi-bémol depuis le début jusqu'à la fin; de même, une étoffe rouge de Cézanne ne contiendra pas uniquement des rouges. Et, malgré tout le danger qu'il y ait à comparer les arts entre eux, cette phrase de Laloy sur la musique de Debussy ne peut-elle pas se transposer pour s'appliquer à la peinture de Bonnard: « C'est une musique sans gammes, et, en effet, un temps devait arriver où cet appui deviendrait aussi inutile que le soutien du vers régulier pour la poésie; il suffisait pour cela qu'un musicien fût à même de sentir par lui-même l'af-

finité des sons, comme le poète la valeur des rythmes¹.»

Enfin Bonnard diffère des impressionnistes par son sens si personnel de la forme. Eux, — j'entends Monet, Sisley et Pissarro, — la négligeaient, ne la considérant que comme la carcasse où suspendre leurs reflets. Bonnard ne se contente pas de cela. Il veut non seulement exprimer la forme, mais l'exprimer dans sa nouveauté, dans sa virginité optique. De même qu'il ne se satisfait pas de répéter qu'une nappe est blanche, un arbre vert et la chair rose, il ne se satisfait pas d'une représentation conventionnelle des formes qu'il a devant les yeux. Il se refuse à constater qu'une main se compose de quatre doigts, d'un pouce, et d'une paume. Il la dessine comme si c'était un insecte inconnu, un coquillage, et n'en exprime que l'essentiel. Si ce qu'il nous présente ne paraît pas être une main, tant pis ; la faute n'est pas à lui, mais à la main, qui, au moment où il la regardait ne correspondait pas aux différentes images de la main que nous possédons dans l'esprit. Une pareille attitude n'est pas neuve, c'est celle de tous les grands dessinateurs réalistes, Pisanello, Piero della Francesca, Rembrandt, Ingres, Degas, Hokousaï. Bonnard accentue encore plus qu'eux sa naïveté visuelle.

¹ Louis LALOEY. *Claude Debussy*, 1909.

Naïveté, qui, remarquons-le bien, n'est nullement archaïsante ; l'artiste n'essaie pas de se déguiser en Egyptien ou en Giottesque. Sa naïveté est dans son œil, non dans son cerveau ni dans sa main. Ne nous dissimulons pas, d'ailleurs, que cette naïveté est souvent forcée, et compliquée de cette malice irrésistible qui est à la fois le charme et le défaut du peintre. Il s'abandonne trop à sa passion pour l'imprévu ou le singulier. C'est par là qu'il n'est pas classique ; car le classique maîtrise ses sensations, les ordonne et les justifie. Bonnard lâche ses paradoxes avec l'impertinence amusée d'un gamin qui lâche un pétard.

C'est ce goût instinctif du paradoxe qui l'apparente à Degas et à Ingres. Ceci va faire sursauter le lecteur. Je sais les différences considérables qui séparent Degas de Bonnard, Ingres de Degas, et Bonnard d'Ingres. Mais ces peintres ont tous les trois la passion de rechercher dans la nature certains aspects insoupçonnés de la forme, et d'y insister. Ils préfèrent le singulier au beau ; ou plutôt, le beau qu'ils poursuivent, c'est le singulier. Ingres complique cette passion de manie stylisante, de goût du primitif, et d'adoration malade de Raphaël. Degas la débarrasse du schématisme et du hiératisme, et, servi par une intelligence remarquable, la tonifie par le contact de la nature, et la hantise du grand. Il n'y a

jamais chez Degas de déformation anatomique de la nature, comme chez Ingres, mais mise en valeur d'une singularité. Une femme en s'étirant révèle des muscles inattendus : Degas nous les signale, les met en italiques ; Ingres va plus loin. S'exaltant, il les force, en rajoute au détriment du reste. Il veut réaliser un schème de beauté, alors que Degas ne veut voir que la seule nature. La passion du singulier, Bonnard l'affranchit, l'excite même, par caprice, et en fait l'esclave de sa fantaisie. Mais vous ne trouverez jamais, chez ces trois artistes, l'équilibre qui est la note du grand classique, de Giotto, Masaccio, Raphaël, Tintoret, Rubens, Poussin, Delacroix, Cézanne ; équilibre qui se manifeste par la composition harmonieuse et juste, les formes simples et balancées, l'économie des moyens, la subordination des composantes du tableau à l'idée préconçue.

*
* *
*

Mais reprenons Bonnard. En même temps qu'il laisse libre jeu à sa passion pour le singulier, il la dilue, plutôt semble vouloir la masquer par l'absence d'affirmation. Il s'efforce toujours d'émousser ses formes, de leur enlever ce qu'elles pourraient avoir de franc et d'accusé. Vuillard se contente d'une mise en place sommaire, mais juste et sans recherche.

Roussel, à travers un dessin très libre, veut retrouver les courbes harmonieuses du dessin classique. Avec plus de netteté, Denis pousse encore plus loin que Roussel la recherche des courbes amples et des formes simples. Mais Bonnard a horreur de tout cela; sa forme est pleine de réticences, d'atténuations. Prenez cette femme sur une terrasse, et tenant un chat dans ses bras¹. Voyez comme le peintre a étouffé tout éclat, arrondi ces épaules, ces bras; le visage n'est que rondeurs douces, le corps semble onduler comme une étoffe que gonfle le vent. Cette jeune femme nue qui se coiffe devant sa glace fut sûrement polie, arrondie par l'Océan, comme un galet². Comparez-la aux grasses odalisques du *Bain Turc*; Ingres, s'il cherche les modelés ronds, les précise, les arrête. Bonnard caresse les formes jusqu'à ce qu'elles pénètrent l'une dans l'autre sans brusquerie; le plan des reins passe mollement dans celui de la cuisse, les longues masses jumelles du dos se transforment en bras sans qu'on sente à peine l'épaule.

Pour obtenir ce *coulant* de la forme, le moyen le plus efficace de l'artiste est sa gaucherie, arme précieuse contre la calligraphie et l'emphase. Gaucherie

¹ Planche XIII

² Planche XVIII.

subtile, mi-spontanée, mi-voulue, qui naît d'une sorte de pudeur, de la crainte de l'« épate », du mépris des effets faciles, et de l'étalage indécent de l'habileté. Mais lutter contre de tels ennemis par la gaucherie n'est pas très raisonnable. Le contraire de l'erreur n'est pas forcément la vérité ; et le silence, quand il faut parler de soi, n'est qu'une forme plus raffinée de l'orgueil.

Cette gaucherie date Bonnard ; contemporaine des apostrophes de Verlaine à l'éloquence, elle remplace l'excès de virtuosité par un autre excès. Qui dira d'ailleurs tout le mal qu'a causé à la peinture cette « nuée » ? *Virtuose*, qui signifie simplement qu'un artiste possède à fond son métier, ne devrait pas être considéré comme une injure. Il est bouffon de louer un peintre d'être maladroit, alors qu'on sifflerait le pianiste qui le serait. Ce n'est pas la virtuosité qui est condamnable, c'est la façon dont on en use. Blanche Selva ou Ricardo Vinès sont des virtuoses, et Kubelik aussi, mais qui ne saisit la différence ? Notez d'ailleurs que l'absence de gaucherie n'exclut pas la liberté ; il n'y a personne de moins gauche que Goya ou Daumier, et il n'y a personne de moins ostentatoire et de moins enchaîné. Notez également que la gaucherie de Bonnard est très savante, par conséquent a tous les défauts de l'affectation ; lorsque Cléopâtre faisait d'une défaillance une beauté,

c'était sans le vouloir. Sur ce point, j'avoue, pour ma part, à la naïveté raffinée de Bonnard, préférer la lourde franchise de Charles Guérin.

On a parfois rapproché Bonnard de Renoir, par leur même inquiétude, et leur même crainte de l'accent. Mais que les volumes de Renoir sont amples et majestueux près de ceux de Bonnard ! Renoir, d'ailleurs, simplifia toujours sa forme à mesure qu'il se rendait plus maître de son harmonie colorée. Son étude de la lumière ne fut qu'un prétexte à introduire sur sa palette les gammes qu'il aimait. Moins esclave que Bonnard de la sensation momentanée, il s'en affranchit peu à peu complètement, et rendit au personnage humain sa prédominance, en même temps qu'il établissait dans ses œuvres un balancement de masses bien classique. Bonnard, au contraire, transporte sur sa toile un effet coloré qu'il vient de saisir au passage, et chez lui, la créature humaine est confondue parmi les objets inanimés qui l'entourent.

*
* *
*

Le voilà donc parvenu à la pleine possession des lois fondamentales de la couleur, — loi des contrastes, loi des tons froids et des tons chauds, loi du mat et du brillant —, lois élastiques, que seuls les vrais artistes savent étirer et tordre sans les briser. Il en

joue avec une science merveilleuse, que l'on croirait innée, si l'on ne savait que les dons les plus merveilleux ont besoin d'être enrichis et développés par le travail et l'expérience. Vuillard aussi possède cette science, mais l'on discerne qu'il la sait, la raisonne, et l'applique. Bonnard, il semble qu'il la devine. Il fait penser à ce petit poète londonien, dont nous parle Kipling dans *La plus belle histoire du monde*, et qui, croyant inventer dans un poème l'existence du galérien antique, retrouvait ce qu'une vie antérieure lui soufflait, et imputait faussement à son imagination ce qui était rappel d'une mémoire singulière et surnaturelle. Chez Vuillard, la systématisation de la couleur est volontaire, comme dans certaines de ses grandes décorations à la colle ; ou bien, comme dans ses natures mortes, il y a recherche de l'atmosphère juste, et des valeurs de lumière. Bonnard sacrifie quelquefois la justesse de la couleur à son caprice, à cette fantaisie qui lui fait outrer le doré d'un reflet, le nacré d'un visage, la marbrure rose et jaune d'un mur de pierre blanche. Mais rappelons-nous que Chesterton fait remarquer très justement qu'il y a une énorme importance, — peu soupçonnée d'ailleurs —, entre exagérer une erreur, et exagérer une vérité. Tout excès plastique doit avoir un point de départ véridique. Quand Denis, ayant à représenter une robe blanche, la peint au moyen d'ombres

bleu céleste et de lumières soufre, il part d'un point de départ vrai qu'il outre. C'est ce que Ruskin veut exprimer quand il déclare que toute convention artistique simplifie, mais ne fausse pas. Ceci est vrai pour la forme comme pour la couleur. Un artiste qui veut représenter un animal fabuleux, centaure, sirène, ou faune, devra l'inventer viable.

Bonnard met un vert pâle sur un sein de femme, parce qu'il a observé que le blanc dont est ce sein par abstraction se teintait de vert au voisinage d'ombres rousses, ou parce qu'un ciel bleu jetait son reflet froid sur les luisants des objets contenus dans la chambre. Mais il n'invente pas ce vert sans le justifier ; il ne fait que l'accentuer, que donner un coup de pouce à la vérité. Se sentant plus maître de soi qu'aux premiers temps de sa carrière, il se laisse davantage aller à son penchant pour la fantaisie qu'il ne peut plus brider. Il saisit l'image au vol, et la fixe comme un papillon. Sa hâte, en même temps que son inconscience et sa malice sont telles, qu'il ne s'embarrasse pas de composer un tableau. Il peindra une table de toilette, avec la cuvette, le pot à l'eau, les éponges et les flacons ; au-dessus, un miroir reflète le tapis de la chambre, et dans un coin de ce miroir nous distinguons deux jambes nues qui frétille, celles de la baigneuse qui se trouve, invisible à nos yeux, dans un coin de la pièce. Ou bien, nous verrons

s'allonger en fuite devant nous une nappe quadrillée de rouge et de blanc. Une jeune personne au profil enfantin, et coiffée à la Maurice Denis, — je veux dire avec des bandeaux qu'un petit chignon rond rattache sur le front, comme les vierges et les nymphes de Denis, — s'apprête à boire son café¹. Sur le museau noir et luisant d'un basset quémendeur se découpe son profil, dont la blancheur nacrée s'allège à l'ébène du chien. Evidemment Bonnard était à cette même table, à l'emplacement où nous nous trouvons maintenant, et prenait son café, lorsque le spectacle le séduisit. Sans s'inquiéter de ce que la mise en page coupait les épaules et la nuque de la jeune femme, et reléguait le dressoir tout en haut de la toile, il poussa la cafetière un peu sur la droite, pour faire équilibre, et se mit à peindre. J'imagine que le basset ne resta pas longtemps immobile; la jeune femme dut se plaindre que son bras s'engourdissait, à moitié levé. Peut-être n'y eut-il que le délicieux et fin visage qui fut exécuté d'après nature; pour le reste, quelques taches hâtives furent suffisantes, qu'une mémoire prodigieuse retravailla. Se plaindra-t-on de cette perspective fuyante, de ce personnage amputé? Bonnard nous répondrait probablement qu'il lui fallait bondir sur cette image passagère que lui offrait

¹ Planche XII.

un hasard heureux : et qu'au surplus, la disposition de cette double tache noire et blanche auprès de ce quadrillage diminuant lui plut.

Voulez-vous un autre exemple du caprice nonchalant qui combine ses toiles ? Regardez cette salle à manger : le centre est une nappe blanche¹. Autour, nous voyons d'abord une femme assise qui tient une tasse ; au-dessus d'elle, une autre, debout, qui apporte un pot à lait ; puis la masse oblongue et sombre d'un dresseur, qui supporte un bouquet, monstrueuse araignée. Plus loin, une porte ouverte ; en dessous, quelques assiettes, un dossier de chaise de jonc, et la moitié d'un basset à la queue frétilante. C'est une guirlande qui se forme autour de cet espace vide et clair, une farandole qui se déroule autour de rien. Goûtons la finesse de cette lumière, la belle basse obscure du fond.

Il est certain que l'influence de Degas et des Japonais développa le goût natif de Bonnard pour la présentation insolite d'une scène. Remarquons que Degas avait surtout pour motif la nécessité de briser les vieux cadres académiques. Vers la fin de sa vie, il ne s'attardait plus à de pareils jeux, et reprenait continuellement des figures isolées, ou presque, chefs-d'œuvre il est vrai, mais surtout études pour de

¹ Planche XV.

grandes toiles qui ne virent jamais le jour. Certes, il y a du piquant et de l'imprévu, dans ces scènes coupées à la va-comme-je-te-pousse, ces perspectives renversées et tombantes, ces personnages flanqués dans un coin du tableau, alors que le reste est rempli par un papier de tenture ou un tapis. Mais ces effets aguicheurs, ces surprises, cela s'obtient, en somme, assez facilement, avec un peu de goût ; et l'on est vite blasé sur de tels piments. D'autant qu'obligé de nourrir ces espaces vides qui tirent l'œil, Bonnard est conduit à en varier la nuance à l'infini, et à leur accorder par là une importance excessive qui les égale aux figures.

Mais la fantaisie le harcèle. La cocasserie d'un geste, l'imprévu d'une forme ou d'un ton le transportent. Il faut qu'il insiste dessus, qu'il les détache, et l'on sent qu'en le faisant, il sourit comme un enfant.

*
* *
*

C'est surtout dans ses illustrations, dans ces délicieux dessins qu'il exécuta pour *Daphnis et Chloé*, *Parallèlement*, la 628-E8, *Histoires naturelles*, et jadis, pour *Marie*, le roman de Peter Nansen, que cette fantaisie s'échappe en toute liberté. N'exigez pas un arrangement décoratif, l'équilibre de la mise en page. On dirait que l'artiste a lui-même griffonné

au hasard de sa lecture, sur les marges ou dans les blancs des fins de chapitre. Bien mieux, on jurerait qu'il vient de le faire, et qu'il est là, derrière notre dos, à guetter malignement, lorsque nous arriverons à tel croquis très abrégé, notre surprise offusquée.

Prenez par exemple les lithographies qui foisonnent parmi les pages de *Parallèlement*. Elles sont exquises. Des corps féminins se recourbent et ploient, des feuillages nombreux s'écartent, pour laisser voir, au sommet d'une colline, un petit temple; une silhouette de vieux faune fatigué — celle du poète —, si légère, qu'on retient son haleine de peur de l'effacer, apparaît au coin d'un quatrain. Le croquis, frêle comme une fumée ou bien nourri, envahit les marges, ou laisse la page presque blanche. De là, un certain déséquilibre. Tantôt le texte, tantôt l'image l'emporte. Le lecteur tiraillé a le sentiment d'écouter une histoire racontée par deux personnes à la fois, qui, à chaque instant, se coupent la parole. Reconnaissons également que si tout ce qui est grâce, frémissement, volupté, l'artiste l'a exprimé, — et de quelle façon —, il n'a pourtant pas rendu l'amertume, la rancœur et la férocité sournoise qui donnent aux vers de Verlaine un goût si singulier. On dirait que Bonnard ne s'en est pas soucié. Quelqu'un avouait un jour :

— Je n'aime pas complètement les artistes qui semblent n'avoir jamais connu la souffrance.

Il n'y avait là nul romantisme ; mais de l'étonnement, presque un peu d'irritation, contre ceux pour qui le monde semble ne présenter qu'une fête perpétuelle. Ils sont rares, il est vrai. La langueur de Watteau se charge de mélancolie. Véronèse lui-même n'ignore pas un certain tragique fastueux ; et qui oublierait sa *Fuite de Loth*, au Louvre, ces femmes qui se hâtent sous un ciel obscur — l'étonnant mouvement de celle qui rattache sa sandale —, et dans le lointain, la blanche statue de sel qui apparaît, au fracas du tonnerre ? Mais Ingres, Fragonard, Renoir ? N'ont-ils jamais éprouvé la tristesse, l'angoisse, les regrets, la douleur ? Est-ce parti-pris, ou disposition naturelle ? La joie et la volupté les éblouissent-elles à ce point que toute souffrance leur devienne invisible, ou bien, volontairement, tournent-ils la tête ? Pour Bonnard, j'imagine que le spectacle des choses le divertit à ce point qu'il ne peut le concevoir qu'heureux et paré.

*
* *

Nous parlions de la perversité de sa composition. Là où elle révèle surtout ses limites, c'est dans les décorations. Car le mur décoré, plus encore que le tableau, exige la composition pleine et ordonnée.

Bonnard a exécuté deux importants ensembles décoratifs¹. Le premier se compose de quatre panneaux, qui ornèrent quelque temps le salon de M^{me} Godebska. Les thèmes en sont très vagues.

Le premier panneau nous offre une cour dallée, au fond de laquelle se dresse une vasque entre des grilles ; derrière, un bouquet d'arbres. Des jeunes femmes et des enfants nus dansent, se baignent et paressent. Dans le second panneau, des sirènes accoudées à des monstres marins nagent dans une mer bleue. Les passagers d'un navire s'étonnent ; un Chinois de paravent louis-philippe, assis sous un arbre de son pays, les contemple du rivage. Le troisième panneau représente un groupe d'arbres, abritant diverses sortes d'animaux, gazelles, paons, kangourous, canards, cigognes, etc. Des jeunes personnes font des gestes. Dans le quatrième, entre deux arbres étouffés par le lierre, une sorte de reine de Saba se laisse voiturier dans un char que traînent deux antilopes. Des faunes, des nymphes et des enfants jouent autour d'elle, se caressent ou dansent. Le tout est conçu dans une gamme sourde, de tons rapprochés de valeur et de couleur, où dominent des roux et des violacés.

¹ Il a été impossible, étant donné le format de ce livre, de reproduire ces grandes décorations. On trouvera les panneaux de M^{me} Godebska dans le numéro d'octobre 1910 de *l'Art Décoratif*, ceux de M. Morosoff dans le numéro du 5 novembre 1911.

Par une bizarrerie déconcertante, le peintre a entouré chaque panneau d'une bordure déchiquetée jaune, où des singes et des pies font des taches noires et blanches parmi des fleurs roses. Cette bordure est absolument inexplicable ; elle n'encadre pas le tableau, ne le limite pas, et tranche par sa couleur. Je ne puis arriver à être de l'avis de Madame Lucie Cousturier, qui dans un bel et pénétrant article sur Bonnard¹, dit :

« Pour assurer une telle proximité, il a conçu cette bordure sonore jaune et noire, affinée de rose, qui lui a signifié le registre qu'il ne devait pas dépasser. C'est encore ce large cadre peint dont la découpe intérieure engage dans la toile d'amples caps qui amorcent les rythmes des courbes, commandent les dimensions des masses décoratives et leur symétrie. »

J'avoue ne pas être convaincu. Je ne vois dans ces panneaux qu'une harmonie charmante mais dispersée, un désordre de détails délicieux, qui n'auraient rien perdu à être ordonnés suivant un rythme. La grâce maligne de ces femmes, les yeux langoureux de cette énigmatique reine, les éclairages surnaturels et arbitraires qui projettent en avant certaines masses, et en reculent d'autres, le crissement étouffé de ces

¹ *L'Art Décoratif*, numéro du 20 décembre 1912.

trilles colorés, tout cela est bien captivant, mais ne suffit pas à nous faire oublier l'erreur de la bordure, l'éparpillement des masses et des tons, et la négligence de certaines figures.

*
* * *

L'autre ensemble décoratif, intitulé « Méditerranée », fut exécuté pour M. Morosoff, à Moscou. Il se compose de trois panneaux, bien plus hauts que larges, et remplis de paysages, que meublent peu, dans le bas, des figures : enfants nus jouant avec un chat, femme avec un enfant, femme assise. Le raffinement de la couleur est prodigieux, mais on est gêné par l'absence de toute composition, encore plus frappante que dans les décorations de M^{me} Godebska. Ces « panneaux décoratifs » ne le sont guère ; plutôt, des fragments de toile collés au mur. La peinture pourrait s'allonger à droite ou à gauche, s'étirer en haut ou en bas. Je sais que le format était peu satisfaisant, la hauteur étant, à quelque chose près, de trois fois la largeur. Mais ne fallait-il pas alors revenir au système employé aux Loges du Vatican, par exemple, et diviser cette longue bande haute en petits panneaux, qu'aurait soutenus une armature décorative. C'était l'occasion également d'utiliser ces beaux, ces riches et féconds moyens du

grand art classique, les camaïeux et la sculpture peinte. L'impressionnisme intégral nous révèle à cru ses deux grandes tares : l'ignorance de la composition et l'ignorance de l'ornement.

Or la peinture décorative ne peut exister sans composition, car elle fait corps avec l'architecture, qui ne peut se concevoir non composée. Quant à l'ornement peint, il forme le passage entre l'ornementation architecturale ou sculptée, et le sujet peint. C'est le soutien le plus puissant de la peinture décorative. Rappelez-vous les admirables cadres des mosaïques byzantines où des paons, aux queues épanouies comme des bouquets de reposoir, alternent avec des lions et des tigres, parmi des branches de lis et de pesantes volutes de feuillage ; et les bordures des tapisseries du XVII^e, avec leurs colonnes torsées enguirlandées de fruits et de palmes, les cartouches aux nobles caractères, suspendus par des cordons tressés, aux lourds glands de soie. C'est folie de se priver de pareils aides.

Evidemment, une grosse difficulté se présente pour l'artiste moderne, dès qu'il veut faire de l'ornement : c'est qu'il n'y a pas de style moderne. Un peintre d'autrefois, Giotto, Raphaël, ou Rubens, baignait dans le style de son époque ; ce style lui était aussi familier, aussi naturel, que les vêtements qu'il portait ou le langage de ses contemporains. Il savait qu'il lui

suffisait de donner une direction générale à ses élèves, pour que ceux-ci réalisent ce qu'il avait conçu. Car, qu'est-ce qu'un style? Un programme décoratif, un ensemble de thèmes plastiques avec lesquels le décorateur compose des agencements variés. Aujourd'hui, il y a des décorateurs, mais pas de style moderne. Et cela, depuis la fin du XVIII^e, époque où l'art décoratif succomba à la plus violente des crises d'archaïsme. Il y avait déjà eu de ces crises à la fin de l'Empire Romain ; mais celle qui éclata parmi les grâces épuisées du style Louis XVI fut mortelle. Le style Directoire fut un dernier sursaut de vitalité ; avec l'Empire, l'archaïsme impose sa tyrannie. Désormais, la copie d'ancien, qui n'avait été jadis qu'un caprice, une boutade, devient un dogme. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, il semble impossible que l'on puisse faire autre chose. Le *modern-style* de 1900 fut une réaction anarchique et tumultueuse, qui ne pouvait donner de fruits. Les efforts faits depuis sont encore, malgré leur intérêt, trop fragmentaires.

Actuellement, pour un peintre, l'unique ressource est d'utiliser comme armature le style ancien avec lequel il a le plus d'affinités, ou qui convient le mieux au travail qu'il a à exécuter, et, l'adaptant, d'y broder les variations que lui suggère son génie.

Parlons des thèmes que développe Bonnard. A défaut de grandeur, ils ont de la variété. Ne lui demandez pas le grand lyrisme de Monet, qui transfigure la banlieue, la verdure forte de Manet, la sensualité bien portante de Renoir. Son domaine, c'est la rue de Paris, et depuis quelques années surtout, la campagne, environs de Paris et Provence. Il ne vous donnera pas une grave impression rustique, comme Millet, ou la vision de la nature payenne, comme Roussel, dont l'œuvre évoque les Sirènes, les Naïades, ou les Faunes, même quand ils n'y figurent pas. On sent que Bonnard est né en banlieue, et a beaucoup vécu à Paris ; et ce n'est que forcer un peu la vérité, que de reconnaître qu'il y a toujours en lui du Parisien aux champs. D'ailleurs, les peintres rustiques, ceux que passionnent les travaux des champs, la vie du paysan, et dont les Géorgiques sont le livre de chevet, le nombre en est petit. Il y a Le Nain, Millet, Pissarro ; ne parlons ni de Troyon, ni de Rosa Bonheur, ni de Lhermitte. Il est assez surprenant que les beaux mouvements du laboureur, du vigneron, du bûcheron et du jardinier n'aient pas tenté plus d'artistes. Imaginez un Degas étudiant les cercles que décrit le faucheur, le jet de bras du semeur et les groupes superbes qui se forment autour d'un char de foin ; quels plus beaux thèmes éternels et quotidiens !

Bonnard n'a même pas pour les végétaux cette passion du botaniste qu'avait Vinci, et je ne le vois pas dessinant avec amour un vieux saule tordu, ou les baies roses, au cœur orange, du bois carré. Représente-t-il un bouquet, c'est une touffe hérissée et bariolée. Ce n'est pas lui, qui, comme Titien dans *Bacchus et Ariane*, ornerait un premier plan d'iris et de roses sauvages, ou comme Raphaël, dans *la Pêche miraculeuse*, reproduirait les grappes fleuries du crambe maritime. Sans aller jusque là, il devrait bien préciser davantage le feuillage et l'ossature de ses arbres, qu'il transforme trop souvent en plumes, en boules laineuses, en chiffons déchiquetés. Osera-t-on lui rappeler les admirables chênes, musclés comme des athlètes, qui ombragent de leur verdure métallique la lutte de Jacob et de l'Ange, à Saint-Sulpice? Evidemment, ce qui le divertit, c'est un jeu de nuances et de reflets.

De même à la ville; on lui a souvent reproché, lorsqu'il peint la place de la Concorde, de transformer les nobles architectures de Gabriel en baraques vacillantes. Mais le pavé que la pluie fleurit de brillants, la poussière d'hiver tissant une brume que perce un soleil pâle, le dessin cocasse et lumineux que font les lettres d'or d'une enseigne, l'arabesque d'un fiacre à l'ombre devant la chaussée éblouissante, voilà ce qui le séduit. Il aime la lumière

voilée d'un intérieur, les reflets qu'y jettent les maisons d'en face, le désordre familial des objets. Ou encore, le soir, la nappe que jaunit la suspension, tandis que dans le cercle d'ombre trouble, brillent les yeux d'un chat attentif.

Laissons-nous aller à notre plaisir ; quel savoureux parfum de nature se dégage de cette salle à manger ouverte sur le jardin¹. Les deux chats, l'un sur une chaise, l'autre sur le fauteuil pliant, se dévisagent sérieusement et guettent le goûter abandonné. On entend bruire les cigales dans l'herbe ; et le visage de la jeune femme qui se penche est comme une rose dans les ténèbres. La voici de nouveau, qui, loin de l'éblouissant soleil, prépare le goûter, tandis que le bassèt l'observe, et que le chat arque son dos et dresse une queue rayée². Une harmonieuse lumière baigne la chambre ; et les branches frémissantes se découpent sur l'ombre noire.

*
* *

Malgré qu'il vibre aussi aisément à la moindre touche du monde extérieur, Bonnard a toujours eu un faible pour certain type féminin. C'est une jeune

¹ Planche XVI.

² Planche XVII.

personne à la fois allongée et potelée, au visage puéril, aux membres petits et ronds ; il demeure toujours en elle de l'*arpète*, même quand Bonnard la travestit en sirène ou en princesse fabuleuse. A ses mouvements souples et mous, vous la devinez sœur de ces chats, dont Bonnard reproduit si volontiers la robe floconneuse et rayée ; comme eux, elle remue silencieusement. Ses gestes sont arrondis, un peu gauches, jamais affirmés, toujours gracieux. La femme de Watteau est plus élégante, plus svelte, plus nette d'allures ; celle de Fragonard plus grasse et plus bruyante. Cherchez-lui plutôt une parenté avec la femme de Clodion, dont elle n'a ni la distinction naïve ni la fraîcheur. On sent que, comme son maître, elle a vécu à la ville, que le jardin lui plaît, mais qu'elle n'aimerait guère passer toute une nuit en forêt.

Qui expliquera pourquoi tels peintres retracent toujours le même type, alors que d'autres les varient infiniment ? Ce n'est pas seulement parce que le même modèle leur prête ses traits et sa tournure. Prenons par exemple le groupe dont Bonnard fait partie. Denis et lui ont chacun leur type, auquel ils ramènent, inconsciemment et sans se lasser, les individus les plus variés. Vuillard et Roussel ne sont pas possédés par cette obsession ; on ne peut établir leur type. Remontons plus haut : pendant plus d'un demi-

siècle de travail, Renoir a répété la face camuse, au front bas, aux grosses lèvres entr'ouvertes, qui lui était chère. Impossible de supposer que pendant cinquante ans, un même modèle prêta son visage et son corps. On dirait qu'une mystérieuse influence imprime sur la sensibilité de l'artiste une image, qu'il s'évertuera à reproduire pendant toute sa carrière.

Ce type féminin de Bonnard, observons-le. Remarquez ce corps fuselé quoique rond, sans accentuations ; les épaules se fondent dans la poitrine, le torse dans le ventre et dans les hanches, celles-ci dans les cuisses. Les bras et les jambes filent d'une seule traite jusqu'aux mains et aux pieds ; les seins surgissent à peine du thorax. Ce n'est pas l'animal de Degas, tout en muscles et en tendons, ni l'opulente nymphe de Renoir, aux reins lourds, aux formes bombées et brillantes. On croirait voir une amphore d'argile, lissée par le pouce du potier.

* * *

La passion de Bonnard pour la gaucherie gentille se reconnaît dans ses études d'animaux. Leurs naïvetés et leurs maladresses l'attirent.

Delacroix retrouvait le tigre dans son chat ; Bonnard y retrouve le singe. Dans le cheval de course, Degas nous faisait apprécier la précision souple des

allures et le jeu des muscles débarrassés de toute graisse. Bonnard préférera nous confier la cocasserie de leurs membres grêles et les vire-voltes de ces longues pattes cassantes de sauterelle. Il tournera le dos à un beau Danois bien campé, pour dessiner un roquet ridicule et pataud. Il ne jette pas sur l'animal le regard plein de respect et d'amour que Léonard jetait sur un lézard, ou Pisanello sur une belette. C'est d'un œil amusé qu'il suit l'âne maladroit et tendre, la poule à l'œil rond ; une fois de plus, son humeur malicieuse se glisse entre lui et la nature, et lui désigne tel détail comique qu'il accentuera sans méchanceté. Mais, même contenu dans ces limites, son amour pour l'animal est si divinatoire qu'ainsi que le dit Madame Lucie Cousturier :

« Il recrée chacun d'eux en des physionomies hardies et gamines qui nous les rendent étrangement plus intelligibles qu'on ne l'avait fait jusqu'ici ».

Comme le montre très bien plus loin Madame Cousturier, ce qu'il aime chez les bêtes, c'est la liberté des attitudes, liberté qu'il aime à retrouver chez les enfants et les femmes. Cette passion pour tout ce qui est libre et non-convenu lui donne une saveur de primitif, de primitif qui saurait utiliser toutes les trouvailles et toutes les complexités de l'art moderne. C'est Bonnard qui est le vrai primitif, et non tous ceux qui démarquent lourdement Giotto,

l'art nègre, ou l'image d'Epinal, et s'acharnent à bêtifier. Raseurs insupportables, ils rappellent fâcheusement les femmes mûres qui font l'enfant, et croient ainsi se rajeunir : rien ne révèle mieux leur décrépitude. L'ingénuité de Bonnard est au contraire parfaitement naturelle, et ne s'embarrasse d'aucun système. Comme le disait Debussy de Moussorgsky, il semble découvrir la peinture à mesure qu'il peint. Chez lui, aucun souvenir de musée. A peine de temps en temps nous rappelle-t-il Degas, ou Renoir ; ce sont, il est vrai, des affinités de nature autant que des influences préméditées et recherchées. On a parlé, à propos de lui, de Fragonard ; mais il y a chez Frago un côté hâbleur, gros luron, un mélange de commis-voyageur et de cuisinier que vous ne retrouverez nullement chez Bonnard. Comme on l'a fait très justement remarquer, son plus proche parent c'est La Fontaine. Tous deux ont en commun la bonhomie souriante, le goût de la nature et des bêtes, la malice ingénue et voluptueuse. Ajoutons-y aussi Sterne, dont l'humour pétri de tendresse et l'irrésistible fantaisie se retrouvent chez l'artiste. Ce serait un délice, que *le Voyage Sentimental à travers la France et l'Italie*, cette merveille trop oubliée, orné par Bonnard. Avec quel esprit il nous évoquerait Yorick et la jolie Française dans la *désobligeante*, la rougissante fille de chambre, à propos de laquelle

Sterne parle de « cette sorte d'agréable rougeur, à demi-coupable, où le sang est moins en faute que l'homme — elle vient, impétueuse, du cœur, et la vertu court après elle — non pour la rappeler, mais pour en faire la sensation plus délicieuse pour les nerfs », et la triste Maria, assise sous un peuplier, les cheveux épars, avec son chien Sylvio à ses pieds.

Mais la sœur de Bonnard, si j'ose dire, c'est Madame Colette, comme lui passionnée de tout ce qui est spontané et naturel, passionnée pour les animaux et la campagne. Relevons pourtant que chez elle, le goût de la nature est plus sauvage et plus profond que chez le peintre. J'avoue ne pouvoir lire, dans la *Retraite Sentimentale*, par exemple, les descriptions de cette enviable maison de Casamène, du jardin et des environs, des habitants, hommes ou bêtes, sans les imaginer transcrits par Bonnard en quelques traits frissonnants et si justes :

« Les pommiers âgés donnent des fruits nains à mettre sur les chapeaux, mais une treille de muscat noir, mystérieusement nourrie, s'est élancée, vigoureuse, a couvert et effondré un poulailler, puis, ressaisissant le bras d'un cerisier, l'a noyé de pampres, de vrilles, de raisins d'un bleu de prune qui s'égrènent déjà...

Un peu plus tard, vient un hérisson, un être brouil-

lon, inconséquent, hardi, froussard, qui trotte en myope, se trompe de trou, mange en goinfre, a peur de la chatte, et mène un bruit de jeune porc lâché...

Turbulente comme un chien, Péronnelle¹ emplit Casamène de roucoulements de colombe et de cris flûtés. A l'heure des lampes, elle exulte, déchire des journaux, vole des pelotons, chausse d'invisibles sabots et mène un galop de poulain qui la lance au milieu de la table, où elle devient un amical petit béliet qui nous pousse le menton de son front vigoureux, râpe la joue d'Annie avec une langue en brosse à dents et se sert de ma tête comme d'une passerelle pour sauter sur la cheminée... »

Et ceci, qui semble décrire littéralement une toile de Bonnard :

« La lampe vive éclaire jusqu'à la taille la jupe d'Annie ; mais sa figure allongée comme une aveline demeure, dans une ombre vermeille et foncée, pareille à une statuette d'argile rosée. »

Quel éditeur voudra, pour notre agrément, faire collaborer Madame Colette et Bonnard ?

*
* *

¹ C'est une chatte.

Les traits qui caractérisent Bonnard révèlent qu'il est inimitable, et que, par conséquent, ses qualités ne sont que très peu transmissibles. C'est une raison de plus de constater qu'il n'est point *classique*. Ceci n'est ni une louange, ni même une injure, à une époque où la pire extravagance se pare de cette étiquette, comme un filou d'une décoration usurpée. Delacroix, dans son *Journal*, dit fort justement :

« *Classique*. A quels ouvrages est-il plus naturel d'appliquer ce nom ? C'est évidemment à ceux qui semblent destinés à servir de modèles, de règles dans toutes leurs parties. J'appellerai volontiers *classiques* tous les ouvrages réguliers, ceux qui satisfont l'esprit, non seulement par une peinture exacte, ou grandiose, ou piquante, des sentiments et des choses, mais encore par l'unité, l'ordonnance logique, en un mot par toutes ces qualités qui augmentent l'impression en amenant la simplicité... Quoique ce mot de *classique* implique des beautés d'un ordre très élevé, on peut dire aussi qu'il y a une foule de très beaux ouvrages auxquels cette désignation ne peut s'appliquer¹. »

Un artiste peut n'avoir qu'un talent médiocre, et être classique ; quant à celui qui ne l'est pas, chez qui, comme chez Bonnard, la sensibilité s'épanouit

¹ Tome III, p. 217.

sans aucune contrainte, on court de grands risques à le suivre de près. Son libre génie, non élaboré, non décanté par la raison et le goût, n'est pas assimilable par tous. Seul un esprit déjà formé se permettra de l'étudier sans danger; car, comme le disait quelqu'un :

« C'est un maître pour ceux qui sont à la veille de l'être. »

Bonnard, c'est l'Ingénu, soit; mais malgré tous les attrait de ce sauvage, il faut la perversité destructrice de Voltaire pour nous offrir le Huron en modèle.

*
* * *

L'impressionnisme intégral, dont Bonnard est le type parfait par sa soumission à la sensation crue, correspond assez bien à ce qu'est, en littérature, un certain romantisme intellectuel et sentimental. Parallélisant à faux la peinture et la littérature, ne baptisons pas David et Ingres *classiques*, et Delacroix *romantique*; c'est le contraire qui est exact. Sans Prud'hon et l'école anglaise, la tradition classique s'anéantissait sous l'affreuse tyrannie de David, doctrinaire glacé, contempteur de la nature, père des cubistes. Géricault la reprend des faibles mains de Gros, pour la transmettre à Delacroix. Le romantisme pictural est déjà dans Ingres et ses élèves,

grâce à leurs tendances archaïsantes, qui stérilisaient en eux le sens de la nature, et leur faisaient dédaigner la saine, l'exubérante doctrine classique. Mais il se révélera dans toute sa pureté avec l'impressionnisme, qui nie la peinture d'histoire, nie le sujet, la composition, la subordination des parties, ne veut plus accepter que la sensation colorée, subite et brève.

Bonnard est la victime de cet impressionnisme qui fait à la fois sa force et sa faiblesse. Esclave de sa sensibilité, incapable de choix, d'ordonnance, il se sauve par un goût inné, qui tient du prodige. Il n'y a rien de périlleux comme une pareille attitude ; là où le goût fait défaut, et n'est pas suppléé par l'intelligence et la culture, nous avons le cas Matisse, dont les dons excellents sombrent dans le désordre. Les délices aiguës de la couleur et les découvertes inattendues de la forme, par quoi Bonnard nous séduit, ne sont ni organisées, ni hiérarchisées. Non seulement il ne nous donne jamais la stabilité propre aux grandes œuvres, mais même il ne nous confesse jamais cette *sym-pathie* avec la nature, même inanimée, dont faisaient preuve Corot et Chardin, jusque dans la peinture d'un bouquet d'arbres ou d'une desserte. Sa sensualité amusée reste assez à fleur de peau ; elle manque de gravité. Ce n'est pas l'implacable passion du vrai de Degas, ni l'appétit de

chair fraîche de Renoir, l'ardent amour de style de Cézanne. C'est une sorte de libertinage plastique délicieux... mais suffisant ? Jamais nous ne trouvons dans ses toiles le mystère qui se dégage des grandes œuvres, leur donne une vie propre, et faisant oublier l'artiste, les rend anonymes. Bonnard n'a pas encore atteint, malgré, à ce qu'il me semble, de récentes tentatives, cette heure qui sonna pour Degas et pour Renoir, heure où ils abandonnèrent le capricieux et le fugitif pour la majesté et la pesanteur classiques. La faute n'en est pas seulement au peintre, mais aussi au désordre esthétique de la société actuelle. Nous avons remplacé dans l'œuvre d'art la concentration par la surprise, préférant éveiller l'inquiétude ou l'amusement que le respect. L'œuvre s'exécute dans l'espace, par l'amoncellement de petites toiles disjointes, fruits d'instant brefs. Exécutée dans le temps, elle devrait être le fruit de longues et patientes méditations, le résumé d'expériences multiples.

J'ai comparé tout à l'heure Bonnard à Prud'hon ; il est visible que par l'enseignement qu'il reçut, et auquel il se soumit, ainsi que par sa compréhension si vivace de l'antique, Prud'hon obtint des résultats que Bonnard ne peut espérer. Mettez en parallèle Tiepolo, décorateur brillant, mais de personnalité assez superficielle, avec Bonnard. Vous constaterez

que malgré tous ses dons, Bonnard est, sur certains points, nettement inférieur au Vénitien. Donnez au Français la science et la culture traditionnelle de Tiepolo, quel grand artiste ce serait ! Les dons, la sensibilité, quelles choses fragiles si l'intelligence ne les fortifie en se les soumettant !

*
* *
*

Il y aurait de ma part injustice autant qu'ingratitude à terminer par des plaintes et des reproches. Si Bonnard ne peut se développer en toute plénitude, il le doit en partie à l'époque actuelle. Et s'il n'a pas voulu, ou su, se plier à la discipline classique, soyons-lui du moins reconnaissants d'avoir résisté autant à la grimace archaïsante qu'à l'abstraction jacobine des cubistes, à la stérile « copie d'ancien » d'Emile Bernard et d'Anquetin.

Peut-être, vis-à-vis de ces tempéraments ingénus et libres, faut-il être un peu plus qu'indulgent. Leurs dons mêmes sont leurs complices ; et ils rappellent ces femmes qui n'eussent point été coupables, si elles avaient possédé moins d'attraits. Un homme de peu de fortune est moins tenté de la gaspiller qu'un milliardaire. De même, peut-être, un artiste dont les dons sont médiocres éprouve-t-il plus vivement le besoin de les fortifier, plus vivement que ces heu-

reux prodiges de l'art, dont les œuvres semblent naître sans fatigue ni tourment, comme les fleurs du lis des champs.

C'est à la réflexion, et loin d'elles, que l'on trouve des objections aux créations de Bonnard. Vous chicanez, posez des principes... mais retournez les voir, ces toiles que vous critiquez. Les reproches résistent un moment, et s'évanouissent. On se laisse séduire à nouveau par le maître ironique et tendre. Le chant langoureux de sa flûte magique s'élève. Jardins où de jeunes créatures aux beaux yeux innocents se promènent, sous les verdure^s touffues... rues souillées, maisons laides et noires, pauvresses et mendiants que l'artiste transfigure en personnages de féerie... intérieurs où repose le silence, où scintillent doucement mille reflets; une beauté y étire nonchalamment ses membres dorés... et la science discrète et sûre qui vivifie cet art! Allons, laissons Bonnard nous prodiguer les trésors inépuisables de son caprice et de sa fantaisie; et lorsque les barbares nous obséderont, répétons avec l'amateur que j'évoquais au début de cet essai :

— Dieu merci ! il nous reste Bonnard !

PREMIER VOLUME DE LA COLLEC-
TION DES « PEINTRES ET SCULPTEURS
D'AUJOURD'HUI » PUBLIÉE SOUS LA
DIRECTION DE FRANÇOIS FOSCA.

IL A ÉTÉ TIRÉ QUINZE EXEMPLAIRES
SUR PAPIER DU JAPON, DONT CINQ
HORS COMMERCE



Cliclé Bernheim-Jeune

LES DEUX POULES BLANCHES



Photo E. Druet, Paris

LA FEMME AU LAPIN



Cliché Bernheim-Jeune

LE FIACRE



Clippé Bernheim-Jeune

LE DÉJEUNER



Cliché Bernheim-Jeune

FEMME NUE METTANT SES BAS



Cliché Bernheim-Jeune

LA FEMME AU CANAPÉ BLEU



Photo E. Druet, Paris

LE BRIC-A-BRAC



Clicé Bernheim-Jeune

LE BOULEVARD EXTÉRIEUR



Clippé Bernheim-Jeune

LA GLACE LONGUE



Photo E. Druet, Paris

BOUQUET



Cliché Bernheim-Jeune

FEMME ACCOUDÉE



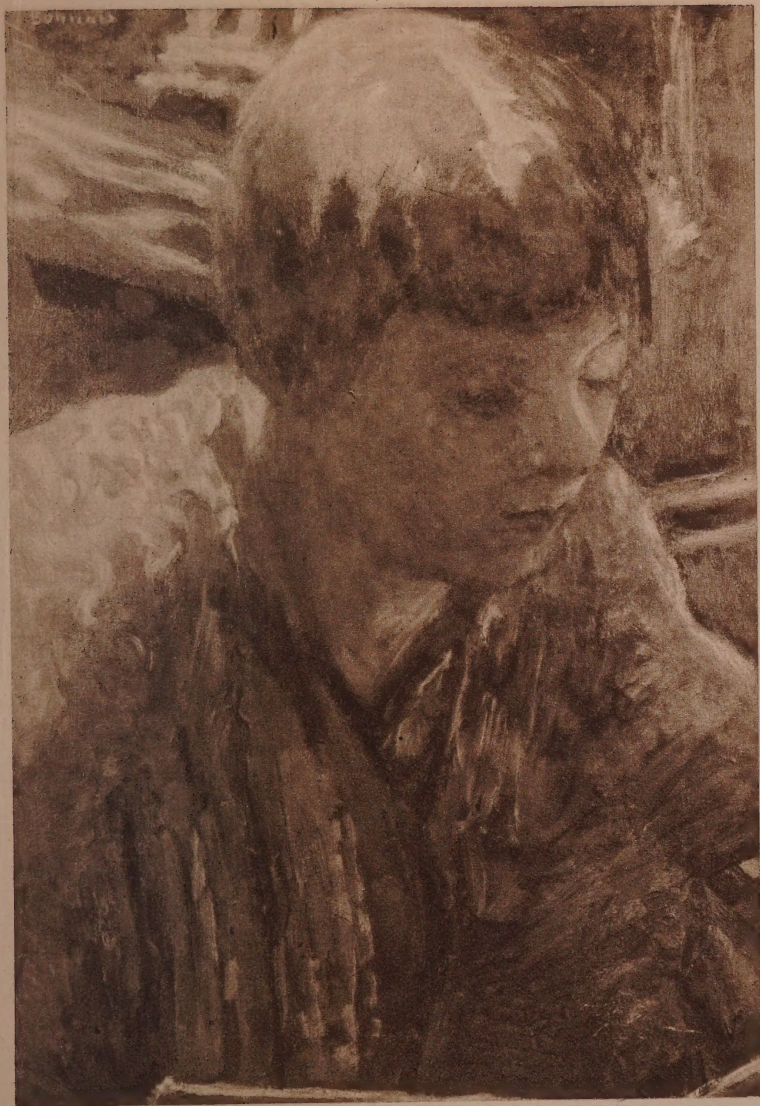
Clécide Bernheim-Jeune

LA NAPPE AUX CARREAUX ROUGES



Clicé Bernheim-Jeune

FEMME A LA CHATTE



Clicé Bernheim-Jeune

ETUDE DE FEMME



Cliché Bemheim-Jeune

LA SALLE A MANGER



Cliché Bernheim-Jeune

SALLE A MANGER A LA CAMPAGNE



Clément Bernheim-Jeune

LE GOUTER



Cliché Bernheim-Jeune

NU DEVANT LA GLACE



Cliché Bernheim-Jeune

RUELLE A VERNONNET



Cliché Bernheim-Jeune

ETUDE DE NU



Photo E. Druet, Paris

LE DÉJEUNER DU CHIEN



Photo E. Druet, Paris

PROMENADE EN BATEAU



Photo E. Druet, Paris

SUR L'EAU



Photo E. Druet, Paris.

FEMME A SA TOILETTE



88-B2141

LES ÉDITIONS G. CRÈS & C^{ie}

II, RUE DE SÈVRES — PARIS

Collection "PEINTRES ET SCULPTEURS"

publiée sous la direction de George BESSON

Volumes in-16 soleil (15×19,5).

Puvis de Chavannes , par LÉON WERTH, 40 reproductions et un portrait.	25 »
Delacroix (Eugène) , texte de CHARLES BAUDELAIRE, 50 reproductions et un portrait.	30 »
Grosz (George) , par MARCEL RAY, 40 reproductions et un portrait.	30 »
Luce (Maximilien) , par TABARANT, 50 reproductions et un portrait.	30 »
Pompon , par ROBERT REY, 40 reproductions et deux portraits.	30 »
Rousseau (Henri) , par ANDRÉ SALMON, 40 reproductions et un portrait.	35 »
Utrillo (Maurice) , par GABRIEL-JOSEPH GROS, 40 reproductions et un portrait.	35 »
Maurice Vlaminck , par ANDRÉ MANTAIGNE, 50 reproductions	35 »
La Sculpture moderne en France , par ADOLPHE BASLER, 73 reproductions	35 »
La Peinture Belge contemporaine , par LOUIS PIÉRARD, 44 reproductions	30 »
La Sculpture Nègre primitive , par PAUL-GUILLAUME et T. MUNRO, 43 reproductions	35 »

En préparation :

- La Peinture Indépendante en France**, par ADOLPHE BASLER
et CHARLES KUNSTLER (2 volumes).
I. *De Claude Monet à Bonnard.*
II. *De Matisse à Segonzac.*
- La Peinture Allemande contemporaine**, par M. E. WALDMANN.
La Peinture Suisse contemporaine, par M. WARTMANN.

Collection des "CAHIERS D'AUJOUR'HUI"

publiée sous la direction de George BESSON

Volumes in-4° illustrés de nombreuses reproductions tirées sur beau papier couché mat. Couverture ornée de la signature de l'artiste.

LES IMPRESSIONNISTES, NÉO-IMPRESSIONNISTES ET LEURS PRÉCURSEURS.

Carrand et Vernay , par MARIUS MERMILLON, 67 reproductions	45	»
Jongkind , par PAUL SIGNAC, 129 reproductions et une planche en couleurs	150	»
Boudin , par CLAUDE ROGER-MARX, 52 reproductions	60	»
Cézanne , par ELIE FAURE, 60 reproductions	60	»
Sisley , par GUSTAVE GEFFROY, 60 reproductions	60	»
Sisley , par GUSTAVE GEFFROY, 24 reproductions	12	»
Renoir , par ALBERT ANDRÉ, 150 reproductions dont 4 en planches en couleurs (Relié) . .	140	»
Monet , par LÉON WERTH, 73 reproductions	70	»
Seurat , par LUCIE COUSTURIER, 65 reproductions	60	»
Signac , par LUCIE COUSTURIER, 80 reproductions	30	»

ARTISTES CONTEMPORAINS

Albert André , par MARIUS MERMILLON, 85 reproductions . . .	65	»
Asselin , par RENÉ-JEAN, 78 reproductions	70	»
Il a été tiré 100 exemplaires sur même papier avec une lithographie originale numérotée et signée par l'artiste	200	»
Bonnard , par LÉON WERTH, 90 reproductions	40	»
Derain , par ELIE FAURE, 80 reproductions	60	»
Dunoyer de Segonzac , par CLAUDE ROGER-MARX, 52 reprod..	40	»
Maillol , par MAURICE DENIS, 70 reproductions	45	»
Marquet , par GEORGE BESSON, 150 reproductions (Relié) . . .	140	»
Il a été tiré 100 exemplaires sur même papier avec une lithographie originale numérotée et signée par l'artiste	240	»
Picasso , par ANDRÉ LEVEL, 78 reproductions et 2 planches en couleurs (Relié)	85	»

En préparation :

Pissarro.

H. E. Cross.

Despiau.

COLLECTION

«LES ARTISTES NOUVEAUX»

Publiée sous la direction de **GEORGE BESSON**

BRAQUE	MAURICE RAYNAL
COROT	OPPO CIPRIANO
COURBET	G. DE CHIRICO
FEDER	MAURICE RAYNAL
FONTANESI	CARLO CARRA
GROSZ	ITALO TAVOLATO
JACOBI	ITALO TAVOLATO
LUBBERS	ITALO TAVOLATO
MANET	GINO SEVERINI
PICASSO	WALDEMAR GEORGE
RANZONI	CARLO CARRA
SCHRIMPF	CARLO CARRA
SPADINI	ARDENGO SOFFICI
VAN GOGH	RÖCH GREY
ZADKINE	MAURICE RAYNAL

Chaque volume in-16, Illustré de 32 reproductions en phototypie, hors texte **10 fr.**

Hors série :

BONNARD par FRANÇOIS FOSCA **15 fr.**

Nouvelle Série :

RENOIR	GEORGE BESSON
SUZANNE VALADON	ADOLPHE BASLER
LUCIEN MAINSSIEUX	CHARLES KUNSTLER
SOUTINE	ELIE FAURE
MAURICE DENIS	MAURICE BRILLANT
CHAGALL	PAUL FIERENS
COUBINE	CHARLES KUNSTLER
JAMES ENSOR	PAUL FIERENS

In-16, 12 pages de texte, 32 héliogravures hors-texte **10 fr.**

LES EDITIONS G. CRÈS ET C^{ie}

11, rue de Sèvres — PARIS VI^e